This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

E ARTS
K
870
89

DOCUMENTS D'ART

LES IVOIRES DU MOYEN-AGE

PARIS
Les Editions G. Crès et Cie
21 rue Hautefeuille
MCMXXII

Digitized by Google

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTS & SCIENTIA VERITAS
1817

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DOCUMENTS D'ART

W. F. VOLBACH

LES VOIRES DU MOYEN-AGE

TRADUCTION DE MAURICE BLOCH

55 ILLUSTRATIONS

ARIS / LES ÉDITIONS C. CRÈS & CIE
21, RUE HAUTEFEUILLE (VIe)
MCMXXIII

Digitized by Google

Fine Arts
NK
5870
.V89

Digitized by Google

La pensée et le sentiment artistique de l'antiquité se distinguent nettement de ceux du Moyen-Age. Les œuvres de l'antiquité dénotent une individualité artistique fortement accusée, un art hautement subjectif. Au Moyen-Age au contraire, l'artiste disparaît derrière l'idée exprimée dans son œuvre. Il révèle d'une manière rigoureusement objective ce qui est du domaine de la collectivité. Le sculpteur, le chanteur et le poète de cette époque ne sont que les interprètes de la communauté. Nous ignorons leur personnalité et leurs noms. C'est ce qui fait de leur art un art populaire, tandis que l'art antique, par son essence même, a toujours été, lui, un art aristocratique.

Cette transformation qui a fait naître de nouvelles tendances et un nouveau sentiment artistique, ne s'est pas opérée brusquement. Longtemps avant que l'antiquité expirante s'écroule, nous pressentons en elle l'aspiration vers de nouveaux modes de penser. La victoire du christianisme est aussi la défaite définitive de la pensée antique. Avec elle disparaît le vieux monde qui était apparu aux Anciens comme la seule réalité, comme le but final de tout ce qui est, et dont ils voulaient jouir de tous leurs sens, qu'ils voulaient accueillir tout entier en eux. La mort, par contre, était la fin de tout ce qui existe. Et voilà que ce monde s'écroule et qu'un monde nouveau se lève radieux à l'Orient. Ce monde nouveau est, tout entier, tourné vers une autre réalité à peine pressentie jusqu'alors, indestructible celle-là. Ce monde, lui, est situé bien au-delà des sens, bien au-delà de toute apparence; irréel, il se place dans les régions du spirituel, du surnaturel et du divin. Il est l'objet de tous les désirs. Cette vieille terre, c'est le chemin sur lequel nous avançons péniblement pour entrer par la sombre porte de la mort dans les radieuses sphères célestes. Ainsi, à la place de l'antique conception réaliste, le christianisme introduit un idéalisme transcendant qui, toujours plus abstrait, deviendra un mysticisme par lequel tout sera spiritualisé.

L'art est l'expression visible et suprême de ces transformations. L'art chrétien s'efforce de nier le monde réel, de lui substituer un monde plus élevé, un monde idéal, et, sublime manifestation, de remplacer en quelque sorte la matière par l'âme. Il se sent assez de force pour exprimer l'inexprimable, le

Digitized by Google

monde surnaturel existant au-delà de l'apparence, il s'y sent prédestiné. Les Anciens avaient fait descendre les Dieux sur la terre pour représenter en eux l'humanité la plus noble. L'art chrétien, au contraire, tend à élever l'homme au-dessus de lui-même, à effacer en lui tout ce qui est matière et à exprimer tout ce qu'il y a en lui de divin sous l'apparence. Cet art ira jusqu'à mépriser complètement toute réalité et même jusqu'à supprimer, de parti pris, tout ce qui est perceptible aux sens, vivement porté vers tout ce qui est irréel, surnaturel.

Cette transformation est caractérisée extérieurement par l'abandon de la perspective dans la représentation plastique de l'espace. C'est ainsi qu'on arrive à vaincre les trois dimensions. Cela permet de comprendre que, dès le début du Moyen-Age, on ait négligé l'art plastique indépendant. Certes les créations grandioses ne manquent pas, mais elles n'apparaissent que comme des parties d'un tout et se subordonnent à l'idée architectonique. La petite sculpture, elle, s'intéresse presque exclusivement au relief. La figure elle-même est isolée sur le fond, elle n'agit que par elle-même. Les objets et les personnages auparavant reliés entre eux par des motifs animés, se détachent à présent les uns des autres et viennent s'aligner sur la surface comme des ornements. Les figures y perdent leur perfection achevée. Alors que jadis grâce à des hardiesses de ciselure, les figures réagissaient les unes sur les autres, on a maintenant une représentation des formes toute en surface. L'ancienne complexité des plis, conforme à la réalité, disparaît et les plis se perdent dans de grandes lignes, effaçant ainsi toute idée de matière. Exécutées pour être vues de face, les figures, rangées symétriquement en groupe, se présentent de front au spectateur. Or tout cela qui, au premier aspect, apparaît comme un défaut, négligence dans la représentation du réel, abandon du mouvement et de la cohésion extérieure, tout cela, c'est justement la supériorité de l'art médiéval. Cet art remplace l'apparence par la vie intérieure.

Le XIIe siècle nous montre le plein épanouissement de cet idéal nouveau. Mais, à ce moment de la suprême spiritualisation commence une lente évolution qui tend à remettre en valeur l'apparence sensible et qui, par la suite, conduira à un nouveau réalisme. La force agit en secret et n'est pas encore évidente; la puissance du mysticisme, tel qu'il s'exprime dans la communion toute sentimentale d'un Suso avec Dieu, est trop forte. Mais les indices d'une transformation deviennent de plus en plus nombreux. Nous reconnaissons toujours plus nettement la tendance qui consistera à opposer à la toute puissance de l'exaltation sentimentale la puissance de la raison. On aspire à revenir sur la terre. L'art descend lentement des régions surnaturelles.

Une simple revue des ivoires qui nous ont été conservés, suffit à nous montrer cette évolution de l'art.

Digitized by Google

Parmi les œuvres les plus anciennes on rencontre encore des ouvrages profanes, des portraits, commandes dues à la vanité des grands. C'est ainsi que nous voyons (pl. 5), dans toute la pompe de la cour byzantine, l'impératrice, le front ceint d'un lourd diadème en or, revêtue d'une chlamyde brodée et parsemée de perles, le sceptre et le globe impérial dans les mains. Une autre planche (pl. 3) nous représente le Consul romain assistant aux jeux, en grand costume d'apparat. Ce portrait destiné à être offert comme cadeau de Nouvel An, pouvait servir en même temps d'écritoire.

A côté de ces portraits officiels apparaissent déjà des œuvres d'un art purement religieux: des écritoires pour les églises, en cinq parties pour les objets de grand luxe, des sièges épiscopaux incrustés de plaques d'ivoire aux images nombreuses, des boîtes et des coffres travaillés dans la partie ronde de l'ivoire. Par contre les statuettes indépendantes manquent tout-à-fait. L'hostilité témoignée aux images par les empereurs byzantins des VIIIe et IXe siècles interrompt en Orient le développement de l'art plastique. En Occident le niveau très bas de la civilisation aux VIIe et VIIIe siècles s'oppose à son développement. Ce n'est qu'à l'époque de Charlemagne que l'art fleurit à nouveau en Occident. La sculpture de l'ivoire est mise alors au service de l'Église. On emploie de préférence ces sculptures pour orner les couvertures des livres. Étant donnée la valeur de la matière, ou se sert à l'occasion d'écritoires des premiers temps du christianisme, dont ou enlève l'ancien relief. Pour cette raison, les plaques allongées très en vogue aux premiers temps du christianisme, se maintiennent encore au début du IXe siècle; c'est seulement à l'époque des Othons qu'on les fait plus larges. Ou encadre richement les couvertures en relief de pierres précieuses et de filigrane, ou rehausse le blanc délicat de l'ivoire par la splendeur de l'or, le chatoiement des joyaux et des gemmes anciennes. Les sujets sont choisis d'après le livre auquel ils sont destinés. Les symboles des Evangélistes servent volontiers d'ornement aux Evangiles, ainsi que des scènes du Nouveau-Testament et surtout les Miracles et la Passion de Jésus-Christ. Sur les psautiers manuscrits ou voit représenté le roi David (pl. 14) ou des illustrations des psaumes (pl. 15). De nouvelles conceptions de la vie religieuse étendent naturellement le champ de ces sculptures. C'est ainsi qu'au Bas-Moyen-Age, à côté des figures anciennes, on voit apparaître au premier plan la représentation de Dieu dans sa magnificence céleste, la «majestas domini». Le crucifiement qui, au début du christianisme, n'était représenté que de loin en loin, apparaît plus fréquemment au fur à mesure que les hommes s'intéressent davantage à la Passion du Christ. La merveilleuse et poétique adoration de la Vierge fait naître de nombreuses images de la Vierge et de l'Enfant, et, vers la fin du Moyen-Age, les scènes tirées de la Vie des Saints augmentent de plus en plus.

Digitized by Google

Pour orner les grands coffres (pl. 35) on emploie des dents de morses ou des bois de cerfs qu'on faisait venir des pays du Nord. Ces œuvres n'offrent pas, il est vrai, cet éclat qui donne un charme si particulier à l'ivoire.

Une nouveauté à partir de l'époque des Othons, c'est la fabrication des bénitiers et des devants d'autel en ivoire (pl. 28, 38, et 39). On emploie en outre l'ivoire à faire des boutons, des peignes (pl. 17 et 36b) pour la consécration des évêques, et des crosses (pl. 46) pour les dignitaires ecclésiastiques. L'ivoire joint au bois symbolise dans les crosses la double nature du Christ, comme homme et comme Dieu. Ce n'est que vers la fin du Moyen-Age qu'on voit aussi des objets profanes en ivoire, comme les pions du tric-trac (pl. 45) ou les pièces du jeu d'échecs. Leurs formes sont copiées sur des modèles orientaux.

Avec la plus grande vogue et la plus grande extension des ivoires coïncide la technique la plus parfaite. Plus les sujets se compliquent, plus les figures deviennent petites et délicates. Pour distinguer nettement les personnages, on est obligé d'accentuer de plus en plus le relief; on arrive même à avoir des personnages presque complètement détachés.

Ce sont surtout les moines qui, dans les ateliers des couvents, ont perfectionné la technique de la ciselure. Le savant moine Théophile a légué aux artistes de son temps des indications intéressantes. Il leur conseille de recouvrir tout d'abord de craie la plaque, puis d'indiquer au burin les contours du dessin et de creuser ensuite au moyen de différents poinçons. Il enseigne, en outre, à teindre l'ivoire en rouge avec une racine appelée «rubrica». Pour travailler l'ivoire plus facilement, pour le plier, il faut le rendre mou comme de la cire en le cuisant dans du vin ou du vinaigre. Si l'on veut obtenir des jours dans lesquels on incrustera de petites plaques d'or, on peut superposer des plaques d'ivoire très minces. Au début du Moyen-Age déjà on aimait à dorer les reliefs en ivoire. Il existe des plaques de cette époque présentant des traces de dorure ainsi que de fine peinture sur les vêtements. Vers la fin du Moyen-Age les fonds sont d'une tonalité plus sombre, parfois aussi des pierres de couleur sont enchâssées dans l'ivoire.

L'artiste médiéval montre dans la matière qu'il emploie et dans ses moyens d'expression un don d'observation qui n'a jamais été atteint depuis. Il traite sa matière avec une telle conscience du but à atteindre qu'il crée un style qui semble sortir de la matière elle-même. Plus qu'aucune autre matière l'ivoire permet de tracer des lignes d'une netteté parfaite. La densité de l'ivoire oblige l'artiste à marquer fortement les lignes, chaque contour rigoureusement accusé est découpé au burin. Ainsi naît un style spécial qui est, par rapport au style des ouvrages en bois ce que le dessin au crayon est au dessin plus mou au fusain. L'artiste peut serrer les lignes les unes à côté

Digitized by Google

des autres avec une finesse extrême sans craindre de les voir s'effacer, d'autre part il peut superposer différentes plaques en couches très minces. La surface quasi transparente de l'ivoire, semblable à de l'émail, adoucit la dureté de la matière. La finesse du relief crée des lumières et des ombres d'un pittoresque tout-à-fait brillant, propre à l'émail seul. Ces artistes ne se trompent jamais, jamais ils ne font de projets ou ne se posent des problèmes étrangers à leur matière, jamais ils n'omettent de tirer parti, comme moyens d'expression, des avantages que leur fournit la matière. Ce n'est que vers la fin du Moyen-Age que s'effacent les limites entre les différentes branches de l'art. On transpose dans l'ivoire des œuvres de la sculpture sur pierre et sur bois.

L'Asie et l'Afrique sont les pays d'origine de l'ivoire. Ces pays cependant, ne sont pas pour cela le berceau de la sculpture de l'ivoire ni les pays où on le travaille le plus. Dans l'antiquité déjà la dent d'éléphant brute était un article commercial très en faveur. On l'introduisait dans tous les pays et on l'y travaillait. Il existait des sculpteurs d'ivoire dans beaucoup de centres artistiques. Ceux-ci suivent de si près le mouvement artistique général, qu'il serait vain de chercher à écrire l'histoire de la sculpture sur ivoire en négligeant le développement général de l'art. Les œuvres de la fin de l'antiquité proviennent de Syrie, d'Asie-Mineure, d'Alexandrie et de Rome. Malgré une technique qui s'est développée partout d'une manière uniforme, elles-différent les unes des autres par certaines particularités locales.

Au début du Moyen-Age, peu après l'an 330, Constantinople devient également un centre de culture, mais dont la production reste tout d'abord bien en arrière de celle des anciens centres artistiques. Ses œuvres paraissent quelque peu sèches, comme le portrait de l'impératrice (pl. 5) ou l'archange (pl. 4), si on les compare à des reliefs de maîtres alexandrins dont ils ont souvent subi l'influence, au Bacchus de la chaire de la Cathédrale d'Aix-la-Chapelle, par exemple (pl. 7).

Trop-d'influences viennent s'entrecroiser à Rome pour qu'on puisse y reconnaître nettement un style unique. Le portrait du Consul Félix (pl. 3) ne renferme pas une unité artistique très marquée. Nous ignorons jusqu'à quel point les peuples au Nord des Alpes sculptaient l'ivoire avant Charlemagne. Ils n'interviennent d'une manière sensible dans le développement de l'art de l'ivoire qu'aux temps de la civilisation carolingienne, mais alors ils en prennent aussi la direction, il est vrai. Les grands centres de culture à droite et à gauche du Rhin deviennent les grands centres de la sculpture sur ivoire. La cour impériale résidait de préférence à Aix-la-Chapelle, et différentes raisons laissent croire que c'est là que les premières œuvres furent créées (pl. 9, 10). Toute une série de magnifiques couvertures de livres, du IXe siécle (pl. 11, 12, 16, 17), se rapportant aux évêques de Metz et qui ont

Digitized by Google

sans doute été faites pour eux à Metz, permettent de supposer qu'à partir, du milieu du siècle il y avait dans cette ville un atelier important. Les couvents de la Francie Occidentale, eux aussi, fournissent peu après des ivoires sculptés. Un atelier se trouvait peut-être aussi à Corbie, près d'Amiens (pl. 14, 15); nous retrouvons son style élégant dans un grand nombre de pièces (pl. 13, 15). Les grands couvents de l'Allemagne du Sud, St Gall où travaillait Tuotilo (pl. 20, 26) et Reichenau ne produisent des œuvres importantes qu'à la fin du IXe siècle. C'est à ce couvent qu'appartient vraisemblablement tout un groupe d'œuvres très voisines par le style (pl. 28). Un grand nombre de sculptures de la deuxième moitié des Xe et XIe siècles paraissent provenir des pays Rhénans et des Pays-Bas. Liège (pl. 32) semble avoir été un centre important, dont l'influence s'étendait jusqu'à Cologne et même jusqu'en Westphalie. Trêves et la région du Rhin moyen ne restent pas en arrière dans l'art des ivoires, comme le montrent différents travaux (pl. 29—31).

L'influence des maîtres byzantins se manifeste nettement dans un groupe de sculptures originaires de Bamberg (pl. 35); elle agit plus fortement encore sur l'art de l'Italie méridionale (pl. 37—39), où existe aux XIe et XIIe siècles un atelier important et influent en relations avec le Mont-Cassin.

Malgré tout, le caractère national n'est pas effacé ici non plus, comme on peut le voir en comparant la plaque représentant la Résurrection de Lazare, à Londres (pl. 37) avec son prototype à Milan (pl. 27). Le travail le plus important qui nous a été conservé de cette école, est la décoration du parement d'autel de Salerne (pl. 38 et 39).

En face de ces œuvres où la forme est l'essentiel, les ouvrages français du XIIe siècle sont d'un style plus élégant, d'une expression spirituelle plus élevée; ils ont été fabriqués surtout dans le Midi de la France.

Un atelier allemand existait au même moment à Cologne. Les œuvres qui en sont sorties, sont de forme plus dure et plus lourde (pl. 42 et 43).

Celui qui connaît les méthodes de l'art du Moyen-Age sait qu'il est rarement possible d'attribuer une œuvre à tel ou tel atelier. En effet les artistes vont d'un couvent à l'autre, ils sont appelés dans des endroits éloignés pour exécuter des commandes et ils introduisent ainsi leur méthode artistique. Là où ils s'établissent, on admire et on imite des manuscrits précieux et leurs ornements destinés aux églises et aux princes. Cela est vrai surtout pour les œuvres de Byzance regardées comme particulièrement précieuses. Ces imitations ne déshonorent en rien l'artiste médiéval, car celui-ci ne considère pas l'œuvre d'art comme la propriété intellectuelle d'un individu et il ne l'utilise que dans un but religieux. Il ne voit dans la représentation artistique que son contenu spirituel, rigoureusement schématisé par les dogmes. Aussi est-ce une véritable exception qu'une personnalité artistique aussi fortement marquée que celle

Digitized by Google

du «Maître du relief d'Echternach» (pl. 29), qui vivait sans doute à Trêves ou aux environs. Si nous jetons une vue d'ensemble sur l'art médiéval, nous constatons dans les différents pays un développement sensiblement analogue, développement qui peut être envisagé d'un seul et même point de vue. C'est seulement aux premiers temps du christianisme que l'enchevêtrement des différents courants artistiques rend très difficile la reconnaissance d'une communauté d'idéal et de style. Cette reconnaissance est même presque impossible si on se limite, comme c'est ici le cas, à une seule branche d'art, le relief, si l'on n'envisage pas la peinture et la sculpture de la même époque.

On passe peu à peu du style ancien à celui de l'art médiéval. Ce n'est que lentement que les nouvelles idées s'imposent, et d'anciennes particularités de style se cramponnent obstinément, longtemps encore, à l'art en formation. L'évolution n'est terminée que vers la fin du IVe siècle, alors seulement l'influence directe de l'antiquité est vaincue. Alors nous apercevons dans l'art aussi, nettement et clairement, l'esprit d'une nouvelle époque. La recherche de l'accidentel, propre à l'art antique, cesse. A sa place on voit apparaître l'art médiéval fait de sérénité et d'éternité. De plus, tandis que l'art antique situe ses sujets dans les trois dimensions de l'espace, l'art médiéval, lui, s'efforce de triompher de l'espace. Il parviendra ainsi à mettre de plus en plus en valeur la surface, étouffant complètement, en définitive, la sentiment de l'espace.

Cette transition de l'art ancien à l'art médiéval, nous allons la montrer dans deux œuvres qui permettent de distinguer nettement la recherche de nouveaux modes d'expression: ce sont le Bacchus de la chaire de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle (pl. 7) at la plaque représentant les Femmes au Tombeau, de la collection Trivulzio (pl. 1).

Le sujet de la première de ces œuvres appartient à l'antiquité et on y reconnaît nettement, surtout dans les attitudes, l'influence hellénique de l'art alexandrin. Mais l'esprit qui anime cette œuvre est nouveau. Dans le rendu des corps rien de ce voluptueux et du pittoresque chers aux artistes païens, ici une âpre contrainte, une extrême raideur. De cela nous nous rendons compte si nous considérons la manière dont sont traitées les différentes parties: les yeux, la bouche ou la main. Cette transformation apparaît moins nette dans le relief de la collection Trivulzio, bien que le sujet, la Résurrection du Christ, soit emprunté au christianisme. L'œuvre est encore traitée comme les œuvres antiques. Les formes architecturales fidèlement reproduites, le grand souci de la perspective de même que l'impression produite par l'espace en profondeur, tout cela nous oblige à reconnaître une conception conforme à celle du passé. L'ange qui se présente à nous de $^3/_4$ est, par un raccourci hardi, poussé en profondeur. Et pourtant l'artiste cherche vivement à s'éloigner de l'antique,

Digitized by Google

témoin les gardiens du Tombeau, dans la partie supérieure de l'image. Combien peu de sûreté dans les attitudes! Plus de liaison organique avec l'espace. Le sol paraît se soulever et pousser les personnages agenouillés du fond vers le premier plan. En outre la scène déborde le cadre, effaçant ainsi la limite naturelle que constitue la frange.

L'art s'affranchit rapidement du style ancien; c'est ce que nous montre la plaque qui représente le Consul Félix (pl. 3) et qui a été exécutée un peu plus tard. L'ancienne conception de l'espace disparaît. Le personnage n'est plus situé dans l'espace à trois dimensions, il se présente absolument de front, se détachant sur un fond conventionnel; il se dégage du sol sur lequel il ne semble plus du tout peser. Au lieu de traiter les vêtements en profondeur, on les traite en surface.

Un autre exemple de ce procédé nous est fourni par l'archange du British Museum (pl. 4). Si nous y jetons un coup d'œil rapide, ce relief semble être en réaction sur l'œuvre que nous venons de décrire. Mais en le considérant plus attentivement, nous nous apercevons du contraire. L'escalier qui monte vers le fond, selon les lois de la perspective, l'arc qui encadre le personnage, démontrent à l'évidence que l'artiste a voulu composer dans l'espace. Mais la façon dont l'ange est placé dans le cadre montre clairement que l'artiste s'est affranchi de l'esprit ancien. De même que sur la plaque représentant le Consul Félix, ce personnage n'est pas posé avec fermeté, ses pieds glissent sur les marches d'une façon irréelle et sont trop grands par rapport à celles-ci. Le mépris de l'espace s'exprime plus clairement encore par ce fait que le haut du corps apparaît devant les colonnes, alors que, d'après la disposition des pieds, il devrait se trouver derrière elles. L'arcature est devenue un cadre ornemental, une garniture sans but plastique. Il n'existe aucun rapport entre cette arcature et le coquillage orné d'une croix, posé sur le tympan sans aucun sens plastique.

Le portrait d'une impératrice (pl. 5) est du même style. La rigidité de la symétrie supprime ici tout mouvement. En même temps disparaît aussi ce que la personnalité a d'individuel. Nous avons l'impression d'une idée personnifiée qui est dégagée de la vie réelle, hors de l'espace et du temps.

Ce mépris de la profondeur est aussi un retour à l'art primitif, tel qu'on le voit dans l'enfance des peuples, art de la ligne et de la surface. Citons seulement en passant les images du vieil art égyptien.

Mais il y a encore entre ces deux arts d'autres affinités. Au fond tout art primitif est un art réaliste, un art narratif. L'artiste se représente son sujet dans son intégralité: il veut qu'il soit, tout entier, visible au spectateur, même ce qui, dans la réalité, reste invisible. Il se préoccupe aussi peu de la perspective que l'enfant qui, peignant un animal de profil, montre ses deux

Digitized by Google

yeux, même celui caché à l'observateur. S'il ne le faisait pas, l'enfant croirait qu'il manque à son dessin quelque chose d'essentiel.

Une autre caractéristique des artistes primitifs est la suivante: aucune partie de la surface ne doit rester vide, ils ont peur du vide. L'art du Moyen-Age à ses débuts est plein de ces particularités. «En art comme dans tout ce qui est vivant le proprès n'existe pas, le charme seul diffère». Ces mots de Hebbel se trouvent confirmés ici. Nous sommes en présence d'une conception esthétique qui remonte à une époque antérieure, en utilisant les acquisitions réalisées entre temps. La plaque qui représente la naissance de Jésus (cathédrale de Ravenne) nous en offre un excellent exemple (pl. 6). Les nombreux personnages se superposent sur le même plan, sans être aucunement échelonnés dans le sens de la profondeur. Ils suppriment si complètement le tableau qu'ils suppriment, par là même, tout effet de profondeur. En même temps les différentes figures s'isolent complétement les unes des autres et ne sont plus reliées entre elles qu'extérieurement, par le sens de l'action. Mais le désir de l'artiste de représenter malgré tout les figures et les objets sous les trois dimensions est si fort que, au mépris de toute perspective, il dessine la crèche en pleine lumière, sans raccourci, et qu'au même instant, modifiant l'orientation de son regard, il représente la Vierge couchée sur son lit de repos.

L'évolution que nous venons de décrire, n'est pas limitée à la sculpture. C'est une vague suivant la même direction dans tous les domaines de l'art. Elle domine la conception de la vie et la philosophie et fait surgir avant tout dans les arts voisins de la poésie et de la musique un développement parallèle. La poésie aussi est issue de l'antiquité. Les plus anciennes hymnes chrétiennes sont imitées des hymnes antiques quant à la prosodie. Mais dans la poésie aussi on constate la recherche de formes nouvelles qui sont trouvées de la même façon qu'en sculpture. Il en est de même de la musique qui, à cette époque, est intimement liée au langage parlé et nait de lui. Elle aussi se rattache aux temps helléniques, tout en tendant à s'en affranchir.

La partie est gagnée avec le merveilleux chant grégorien qui commence à se développer véritablement au Ve siècle. Un nouvel art se présente à nous, un art linéaire tout en surface, art linéaire où la délicatesse de la ciselure surpasse tout ce qui avait été fait jusqu'alors.

Au moment où il découvre et foule cette voie originale, l'art, libéré de tout esprit de dépendance et d'imitation, jette les fondations solides du nouvel édifice ainsi établi. Il n'y a plus maintenant qu'à achever et à orner l'édifice et, d'autre part, à le faire rayonner dans tous les pays.

L'esprit nouveau passe les Alpes et pénètre en Allemagne, soit par des messagers venant directement du Sud, soit par des moines anglo-saxons et irlandais ayant traversé la mer. L'idéal qui anime ces hommes est celui de la

Digitized by Google

civilisation classique. Et c'est elle qu'ils veulent introduire dans le Nord. Mais ils se heurtent à une civilisation assez forte pour ne pas se laisser refouler. C'est alors que se produit un évènement merveilleux, historique: la civilisation antique s'imprègne de l'esprit franc et irlandais.

De cette pénétration naît une nouvelle civilisation complètement indépendante. Charlemagne l'appuie de toute sa puissance et, avec lui, le centre de gravité de l'histoire se trouve porté dans les régions rhénanes pour quelques dizaines d'années. Dans le domaine politique l'antiquité se manifeste par le rétablissement de l'empire, mais d'un empire romain germanique. La culture intellectuelle est faite des mêmes éléments. La poésie emprunte à l'antiquité sa parure extérieure, la langue et le mètre, mais son contenu, son esprit sont loin d'être antiques, même au début de l'époque carolingienne. Il en est de même des arts plastiques, en particulier de la peinture et de la sculpture, non moins que de l'ivoire. Cet art inférieur de l'ivoire est justement encouragé par le luxe de la cour. Partout nous retrouvons le souvenir de la Grèce et du christianisme primitif. Ce qui distingue avant tout ce nouvel art, c'est la recherche très nette de la stylisation et de l'ornementation. Le paysage et les édifices sont représentés d'une façon indépendante, sans liaison entre eux, sans que l'ensemble traduise une cohésion organique. Très souvent les œuvres de cette époque se rattachent si étroitement aux œuvres du Moyen-Age qu'elles en paraîtraient la copie si un sentiment nouveau, des aspirations différentes ne surgissaient sous la forme antique. Le désir de remplir l'espace jusque dans ses derniers recoins se montre très nettement ici. La surface tout entière est fréquemment occupée par un personnage unique, comme dans cette plaque de Leipzig qui représente St Michel (pl. 9). Dans les scènes à plusieurs personnages le nombre des personnages est aussi limité que possible, sans cependant qu'un seul pouce de la surface soit sacrifié ou laissé vide. Le relief de l'Ascension, au musée de Darmstadt (pl. 10), en est un excellent exemple. Les personnages sont superposés sans qu'on ait cependant la sensation de l'espace en profondeur. Comme dans les premières œuvres du Moyen-Age l'ensemble est composé suivant un rythme rigoureux, avec une symétrie voulue.

La plaque du musée de Bruxelles (pl. 8), qui représente l'Annonciation et la Visitation de la Vierge, montre cette même construction rigoureusement symétrique des groupes et le calme profond produit par cette symétrie. Des architectures servent de fond. Mais elles ne nous semblent qu'un décor, devant lequel les personnages sont rangés sur le même plan. L'effet de surface se manifeste en outre par les mouvements des personnages, Comme il n'y a pas de perspective linéaire, le fond ne donne pas l'impression de la profondeur. De ce fait les pieds manquent d'une base ferme et sûre.

Digitized by Google

Le merveilleux relief de St Michel (pl. 9) fait voir combien cette tendance à vaincre l'espace s'exprime dans le rendu des vêtements. La matière semble avoir presque complètement disparu. Le vêtement s'applique au corps en une multitude de plis serrés, avec de nombreuses cassures et sinuosités. Cet affranchissement de la matière, cette recherche d'un style purement linéaire et tout en surface, nous apparaît, par rapport aux premiers modèles du Moyen-Age, comme un progrès de la spiritualisation. Parvenu à cette étape, l'art a déjà subi une spiritualisation totalement inconnue à ses modèles. Cependant ou tâtonne encore, on cherche encore par une sorte de pressentiment à donner une âme aux formes.

Par suite de leur parenté avec des œuvres antérieures nous remarquons encore dans quelque œuvres nouvelles une certaine contrainte. Mais dès le milieu du IXe siècle nous constatons que l'art cherche à se libérer complètement des liens de la tradition et qu'il commence à administrer librement l'héritage qui lui est échu. Mous le voyons dans les scènes du Nouveau-Testament sculptées sur la grande plaque d'un Evangéliaire de Metz (pl. 11 et 12). Extérieurement c'est toujours la même sérénité, le même équilibre, la même symétrie dans la disposition des groupes. La scène est serrée dans un cadre rectangulaire. Les personnages sont disposés tout en surface. Les édifices, semblables à un décor, sont simplement derrière les personnages.

Ou voit pourtant se manifester un progrès résultant d'un équilibre mieux conçu entre l'idée et l'exécution. La composition montre une légèreté plus grande. Les masses jadis compactes et ramassées commencent à se relâcher. On voit se faire jour une recherche de l'effet purement pittoresque, aussi bien dans l'ensemble que pour chaque personnage. Un progrès à cet égard c'est l'abandon de l'encadrement rigide des scènes (pl. 15). Les sujets se relient maintenant d'une manière naturelle et se mêlent légèrement les uns aux autres, recouvrant la surface presque comme un ornement. Les mouvements du sol s'élèvent et apparaissent, en partie, comme stylisés et contribuent seuls à la délimitation du sujet. Les personnages glissent du fond vers le premier plan sans donner l'impression de corps qui sont debout ou qui marchent. On renonce en même temps à la composition symétrique avec sa raideur. L'artiste distribue ses personnages d'une manière qui semble arbitraire, augmentant par les gestes l'expression de l'âme. L'attitude du prophète Nathan faisant des reproches à David au sujet de Bethsabée (pl. 14) est particulièrement vivante.

Cet art affranchi de l'espace et tout en surface, tel qu'il apparaît sur cette plaque ou sur le grand Crucifiement de Munich (pl. 13), produit, par son éloignement de la réalité une impression immatérielle. L'extrême violence du mouvement se transforme dès la fin du IXe siècle en un grand calme qui,

Digitized by Google

extérieurement, s'exprime déjà par la disposition régulière des bandes horizontales (pl. 16). Cette disposition confère à son tour à l'ensemble un caractère plus fortement solennel au lieu du caractère narratif des temps précédents. Toute la composition est commandée par de grandes ligues horizontales et verticales. Ces traits verticaux pèsent pour ainsi dire sur la composition, ils l'élargissent par leur lourdeur. Les personnages eux-mêmes sont plus ramassés.

Ces caractères nouveaux propres à l'époque des Othons se reconnaissent nettement jusque dans le XIIe siècle. Le caractère fondamental de cet art est le calme et la stabilité. L'époque tend vers une représentation solennelle. Nous verrons plus tard les figures s'isoler davantage encore.

A côté de cet idéalisme transcendantal apparaît comme courant secondaire un réalisme qui s'efforce de tenir compte de la forme sensible des phénomènes. Un exemple de la conception idéaliste nous est fourni pas la Rencontre sous la Porte d'Or (Musée national de Munich pl. 28). La conception réaliste se manifeste clairement dans le Crucifiement qui orne la couverture du Manuscrit d'Echternach (pl. 29). Mais ce réalisme n'entrave pas le caractère représentatif de l'image. Il n'apparaît tout d'abord que de loin en loin, mais il n'est pas encore en état d'arrêter le développement du style idéaliste alors dominant.

Les mêmes contrastes qu'en Occident se rencontrent, et dans de bien plus grandes proportions dans l'art byzantin de la même période (pl. 22—27), dans son développement parallèle à l'art septentrional et à l'art italien. Tandis que la Vierge sur le trône, de la collection Stroganoff à Rome (pl. 26) éveille l'impression d'une contrainte et d'une stylisation complètes, la plaque des quarante Martyrs, du Musée de Berlin (pl. 24), donne un exemple d'imitation fidèle de la nature. Il est vrai que nous voyons rarement un contraste aussi parfait et aussi marqué qu'ici. Souvent nous rencontrons une fusion des deux tendances.

Mais l'étouffement de la vie, tel qui'il s'est produit dans l'art byzantin, devait fatalement conduire à la raideur. Au lieu de la libre recherche de nouvelles formes on a un schéma abstrait auquel on adapte le sujet. Cette ossification apparaît déjà à Byzance au XIIe siècle.

L'art occidental reconnaissait le danger qui le menaçait lui aussi. Il n'y aurait pas davantage échappé si, au moment critique précisement, des forces nouvelles n'étaient venues à son aide, assez puissantes pour exercer une influence décisive. Un nouvel esprit avait fait son entrée dans le monde; il était né du profond besoin d'opposer à la puissance rigide de l'idée la puissance du sentiment. Le cœur réclamait impérieusement ses droits. A côté du grand penseur St. Thomas d'Aquin on voit apparaître la figure touchante du pauvre et simple St. François d'Assise. C'est lui l'un des premiers qui

Digitized by Google

ramène sur la terre l'esprit qui se perdait au loin. Il lui apprend à voir et à reconnaître dans la beauté de la terre la beauté de Dieu. Il ne doute pas de la réalité de ce monde. Tout ce qu'embrassent ses sens est une création de Dieu comme lui-même. De même que la vie reprend ses droits, de même l'art retrouve le chemin de la réalité, à laquelle il donne une interprétation et un sens qui l'élèvent bien au-dessus d'elle-même, dans la sphère du divin. C'est un retour à la nature, mais à une nature transfigurée, bien éloignée encore du réalisme de la Renaissance en marche, mais aussi plus riche par la façon dont il fouille l'âme jusque dans ses émotions les plus intimes, le «dolce stil nuovo» au sens du Dante.

Quelques œuvres illustreront cette transformation. Tandis que le relief qui représente le Christ et Marie-Madeleine, à Wurzbourg (pl. 33) et le parement d'antel de Salerne (pl. 38) révèlent encore des procédés purement abstraits, les travaux exécutés vers la fin du XIIe et au commencement du XIIIe siècle nous montrent le nouvel esprit qui s'efforce à représenter ce qui est matériel. Ces travaux nous font déjà entrevoir le monde nouveau. Ce retour à la nature devait nécessairement aboutir à des œuvres individuelles pour la création desquelles l'artiste cherchera un point d'appui dans l'antiquité.

Digitized by Google

Planches.

1° Les femmes au Tombeau. Milan. Collection Trivulzio. Fin du IVe siècle. Cliché Rossi.
2° St Pierre. Bologne. Musée Civique. Ve siècle. Græven II, 1.
3° Le consul Felix. Paris. Bibliothèque nationale. Année 428. Cliché Giraudon.
4° L'archange St Michel. Londres. British Museum. Vers 400. Dalton No 11.
5° Une impératrice. Florence, Bargello. VIe siècle. Cliché Alinari.
6° La naissance du Christ. Rome. Collection Stroganoff. VIe siècle. Græven II, 62.
7° Bacchus. Aix-la-Chapelle, Chaire du Ve au VIe siècle. Cliché du Dr Stœdtner.
8° L'Annonciation et la Visitation. Musée de Bruxelles. Fin du VIIIe siècle. G. I, 2.
9° L'archange St Michel. Leipzig. Bibliothèque municipale. IXe siècle. G. I, 11.
10° L'Assomption. Darmstadt. Musée régional. IXe siècle. G. I, 20.
11° et 12° Scènes de l'Évangile. Paris. Bibliothèque nationale. Vers 850. G. I, 72, 73.
13° Le Crucifiement. Munich. Bibliothèque de l'État. Vers 870. G. I, 141.
14° Nathan et David. Paris. Bibliothèque nationale. Vers 870. G. I, 40a.
15° Illustration du psaume XXVI. Zurich. Musée provincial. Vers 880. G. I, 42.
16° Scènes de l'Évangile. Wurzbourg. Bibliothèque de l'université. Vers 900. G. I, 82.
17° Le Crucifiement. Cologne. Musée des arts industriels. Vers 900. G. I, 92a.
18° St Grégoire. Couvent Ste Croix. Du IXe au Xe siècle. G. I, 122.
19° Le Crucifiement. Cividale. Musée. Vers 900. G. I, 166.
20° et 21° Jésus-Christ, l'Assomption, la légende de St Gall. Couvent de St Gall. Vers 900. G. I, 163.
22°a Joseph vendu par ses frères. Dresde (bâtiment vert). Art byzantin. Xe siècle.
22°b Croix de couronnement. Berlin. Musée de l'Empereur Frédéric. IXe siècle. Vœge 7.
23°a Caïn tuant Abel. Pesaro. Musée. XIe siècle. Græven I, 50.
23°b Coffre, histoire de David. Rome. Palais de Venise. Vers 900. Græven I, 60.
24° Les quarante martyrs. Berlin. Musée de l'Empereur Frédéric. Xe et XIe siècles. Vœge 8.
25° La mort de la Vierge. Munich. Bibliothèque de l'État. Xe et XIe siècles.
26° La Vierge. Rome. Collection Stroganoff. Xe et XIe siècles. Græven I, 67.
27° L'Annonciation. Milan. Collection Trivulzio. Art byzant. (?) XIe et XIIe siècles. Cliché Rossi.
28°a La Visitation. Munich. Musée national. Fin du IXe siècle. Cliché du musée.
28°b Pilate et le Christ. Munich. Musée national. Fin du IXe siècle. Cliché du musée.
29° Le Crucifiement. Gotha. Vers 990. G. II, 23.
30° La Vierge. Mayence. Musée municipal. Milieu du XIe siècle. G. II, 40.
31° La Présentation au temple. Berlin. Musée de l'Empereur Frédéric. Milieu du XIe siècle. G. II, 41.
32° Scènes de l'Évangile. Cathédrale de Liège. XIe siècle. G. II, 56.
33° Noli me tangere. Wurzbourg. Bibliothèque de l'université. Fin du XIe siècle. G. II, 150.
34° Les femmes au Tombeau. Florence. Bargello. Seconde moitié du XIe siècle. G. II, 162.

Digitized by Google

35° L'Ascension ‹détail›. Berlin. Musée de l'Empereur Frédéric. Vers 1100. G. II, 173.
36°a Légende des Saints. Berlin. Musée de l'Empereur Frédéric. Vers 1100.
36°b St Clément. Berlin. Musée de l'Empereur Frédéric. XIIe siècle. Vœge No 43.
37° Résurrection de Lazare. Londres. British Museum. XIe siècle. Dalton 27.
38° et 39° Détail du parement d'autel à la Cathédrale de Salerne. XIe siècle. Cliché Mosconi.
40° Le Crucifiement. Londres. South Kensington Museum. XIIe siècle. Græven I, 67.
41° Le Christ et les Apôtres. Jadis à Paris. Collection Spitzer. Vers 1100.
42° Thomas l'Incrédule. New York. Collection Blumenthal. Commencement du XIIe siècle.
43° Les femmes au Tombeau. Cologne. Musée des arts industriels. Début du XIIe siècle. Cliché du Dr Stœdtner.
44° Jésus-Christ. France. Propriété particulière ‹?›. Vers 1100.
45°a Scène de la vie du roi Apollonius de Tyr. Château de Sigmaringen. Vers 1200.
45°b Le Baptême de Jésus. Anciennement dans la collection M. Le Roy. Paris. XIIe siècle.
45°c Le combat. Jeton. Paris. Collection Garnier. XIIe siècle.
46° Crosse. St Trophime à Arles. XIIe siècle.
47°a Combat d'amazones. Louvre. XIIIe siècle. Cliché Giraudon.
47°b Le Lavement des pieds. Musée de Bologne. Vers 1200. Græven II, 7.
48° Descente de croix. Détail. Louvre. XIIIe siècle. Cliché Giraudon.

Digitized by Google

Bibliographie.

Dalton, O. M., Catalogue of the ivory Carvings of the Christian Era... of the British Museum. 1909.

Goldschmidt, A., Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. Tomes I, II. Berlin 1914, 1918. En abrégé: G.

Græven, H., Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. I. Aus Sammlungen in England 1898. II. Aus Sammlungen in Italien 1900.

Molinier, E., Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. I° Les ivoires. Paris 1896.

Stuhlfauth, G., Die altchristliche Elfenbeinplastik. 1896.

Vœge, W., Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Berlin 1902. Die Elfenbeinbildwerke.

Volbach, W. F., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mayence 1916.

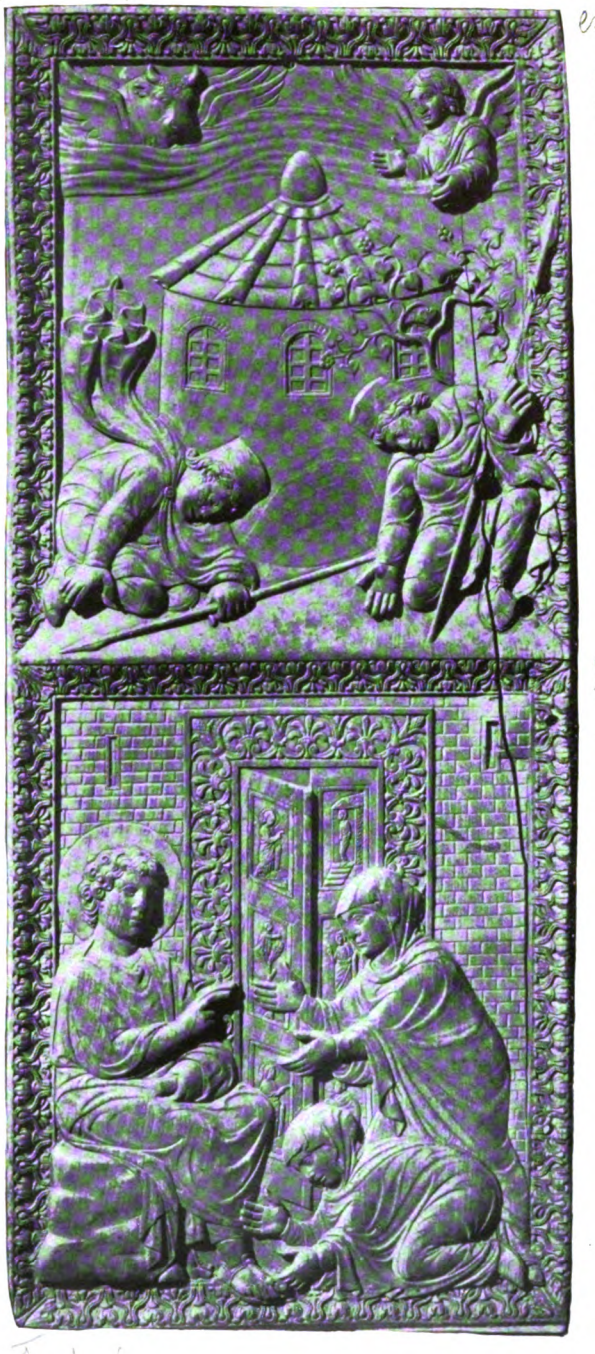
Westwood, J. O. A. Descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum. Londres 1876.

Wulff, O., Altchristliche und byzantinische Kunst. Dans le: Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg.

Imprimé par Ernst Wasmuth, A.-G, Berlin 1922.

Digitized by Google

D'ps. d'après Molinier.



escact. même sujet que les diptyq. Lyonnais + Milanais. (392-94) —

le pl. à comparer avec diptyq. Rufinien Probianus (à Berlin) l'un des pl. beaux —

forme circulaire, voyant des sépultures

sujet tiré des actes de Pierre, non identifié.

cost. byz. non romains.

deux des évangélist. (donc diptyque).

bons modèles class. mais fond de la décadence.

Digitized by Google

Digitized by Google

volumen.

Nationale. 4987.

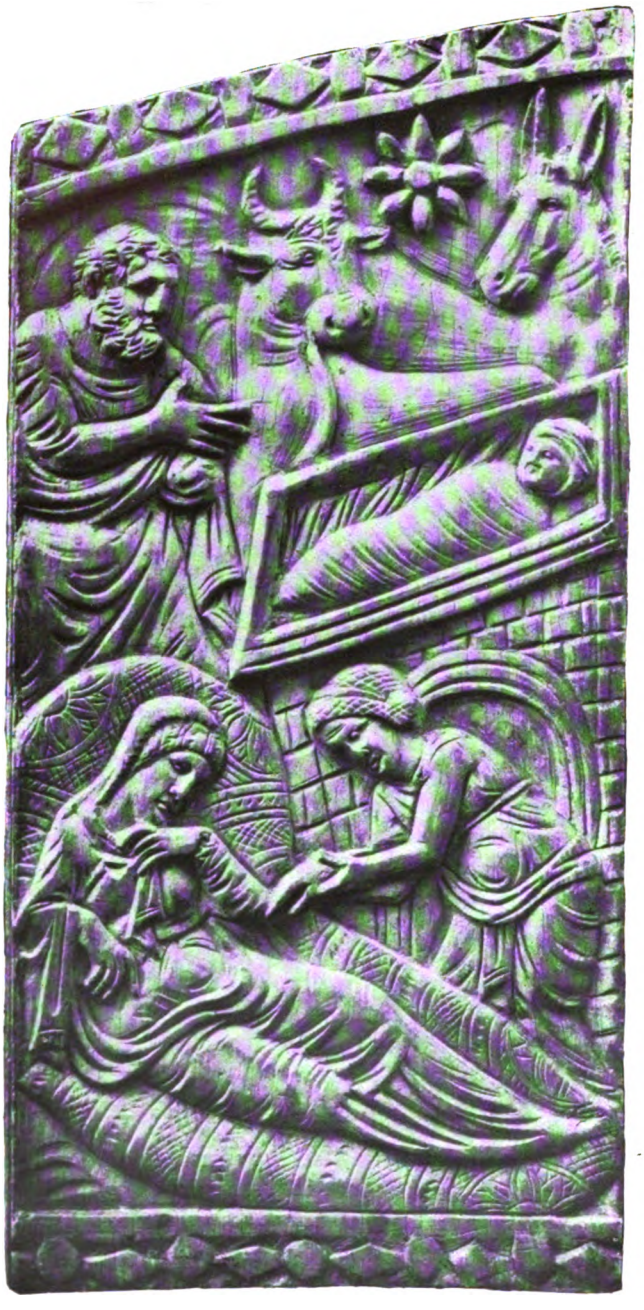
Consul: ip. être offert au manuel au.

chanbre de la participation.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

~~Age~~ Bacchus chassé hors la Chapelle

Ve au VIe Alexandre

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

IX Mus. Darmstadt

Digitized by Google

Digitized by Google

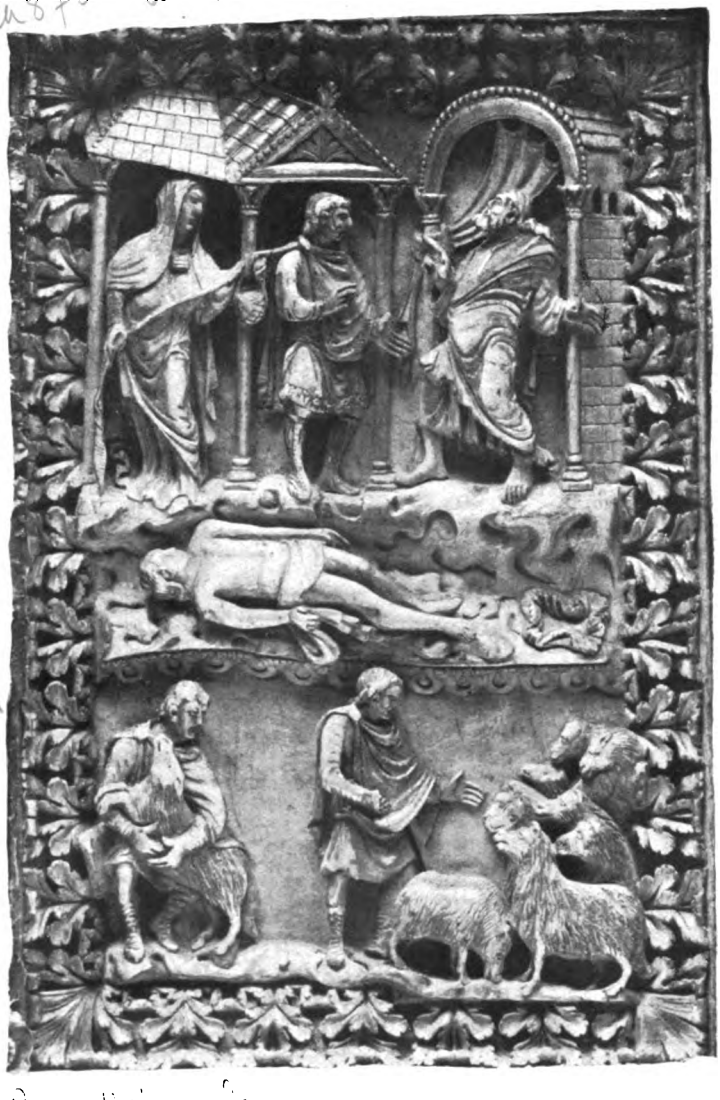
Nat. v, 11.

Donald Bruyas de Metz (comm. de sarcoph. de Rome) aussi au Louvre

Antiquités celtiques de Metz.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

M. Zurich vers 880

14 et 15 - ateli - Co-Lrè
près amens -

Psautier latin (à deux de 860 à fin du 9e siècle),
caract: petits personnages moins de 1/2 p.
origine: Utrecht. Ste Marie d'Utrecht.

" Si ils dressent des camps contre moi, mon cœur ne les craindra pas: mes ennemis ont été frappés et sont tombés -" Ps. 26

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

St. Gall. L'Assomption

ca 1000 auteur Tuotilo

→ lune + soleil.

édifices : copie des tombeaux qui dales crucifixion, ensevelissement –

Terre et Mer. ←

détails curieux : pourquoi double représentation évangéliste ; construction sous lune, soleil ? T. a copié crucifixion.

Digitized by Google

ASCENSIO SCE MARIE
SIGALL PANE PORRIGIT URSO

a)

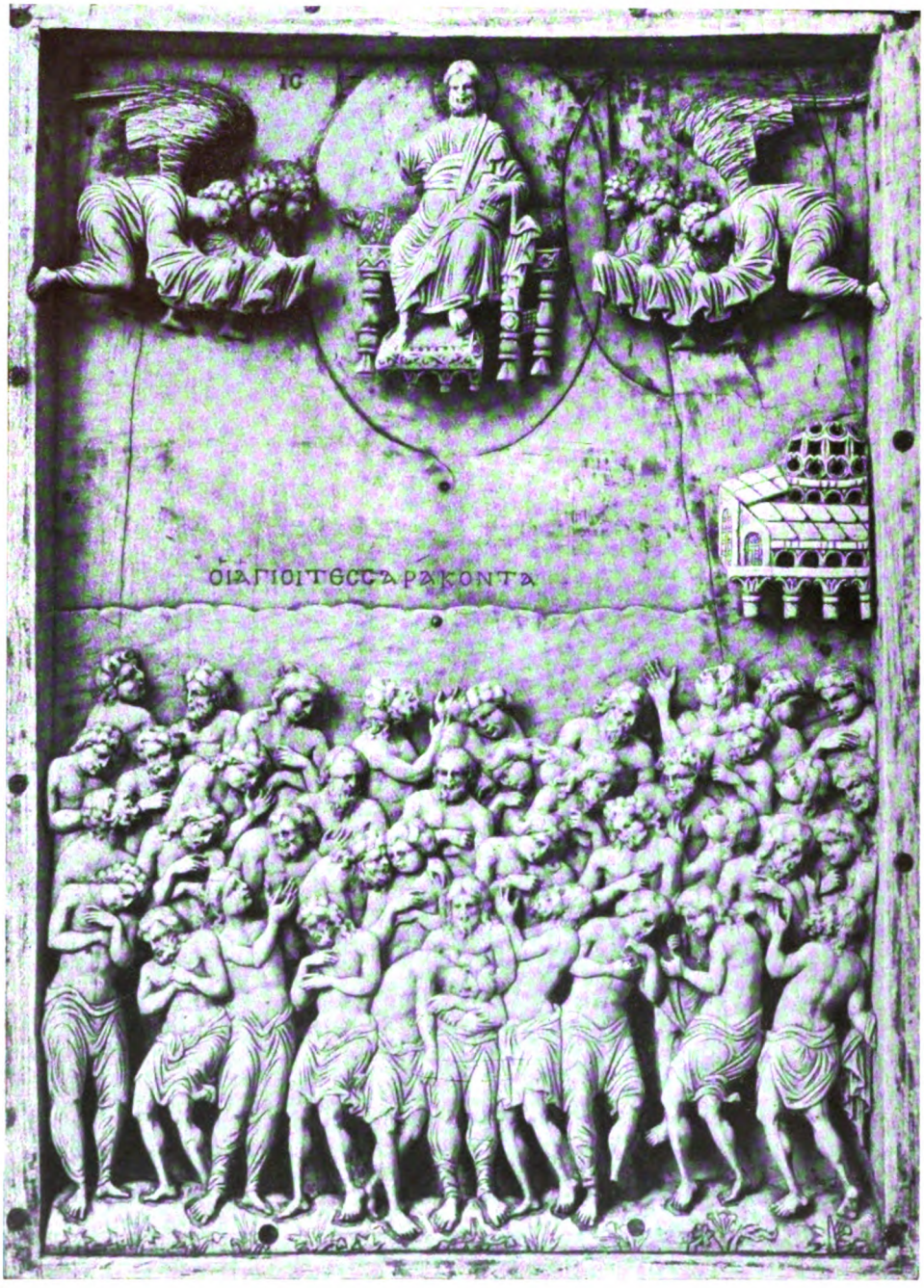
b)

Digitized by Google

a)

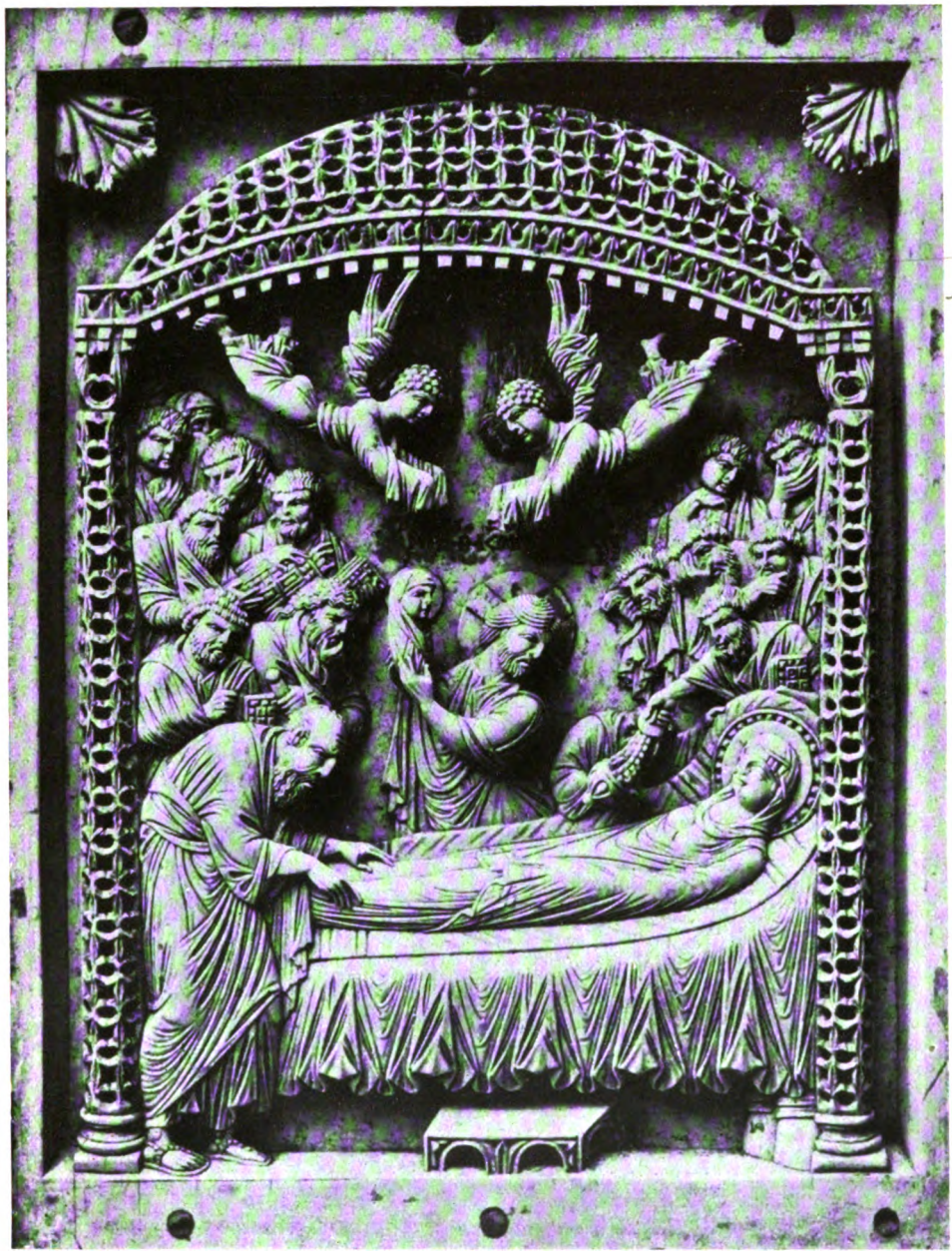
b)

Digitized by Google



Digitized by Google

Byzantin



détails
similés par
école française
du IXe s.
v. Gold. II.
n° 1148+9.

Digitized by Google

X-XIe Byzantin

Digitized by Google

art byzantin
XI-XII
coll. Trivulce

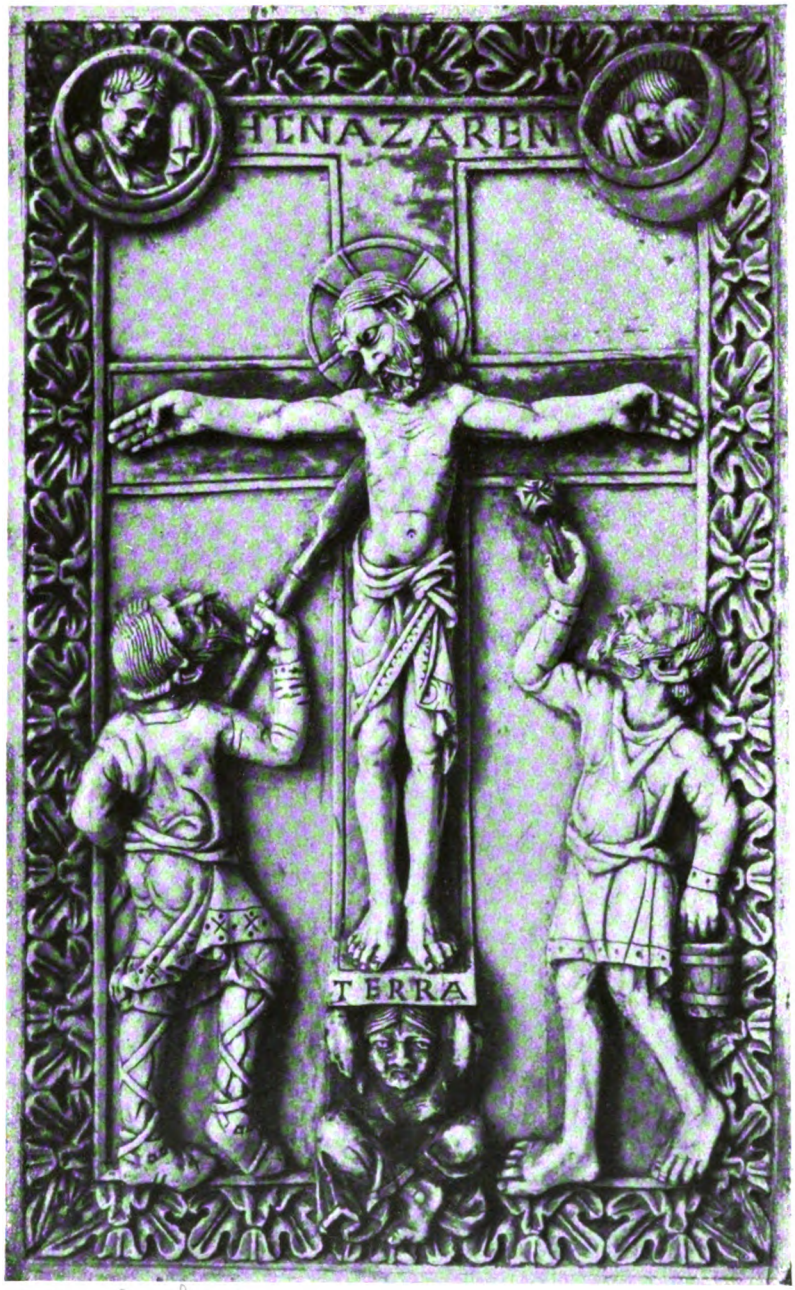
a comparer avec
relief du British
(Dalton. n°. 27)
v. n°. 37.

Digitized by Google

a)

b)

Digitized by Google



Treves

aut.
Mairie du
relief d'Echternach
ecole d'Echternach

r. même école!
n° 1046 à Cluny.

Agp. Gothique

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

a)

b)

Digitized by Google

British ~~XII~~ XI

37.39.
atel. Italie merid. romain
en relation avec Mont-
Cassin
influence byzantine
Resurrection Lazare
(prototype à Milan, 37,
montrant caract. national)

catal. Dalton Hellerau XI-~~XII~~

Digitized by Google

Digitized by Google

38-39.
parem.t. antil de
Salern —
ecole Ant.te Cass.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

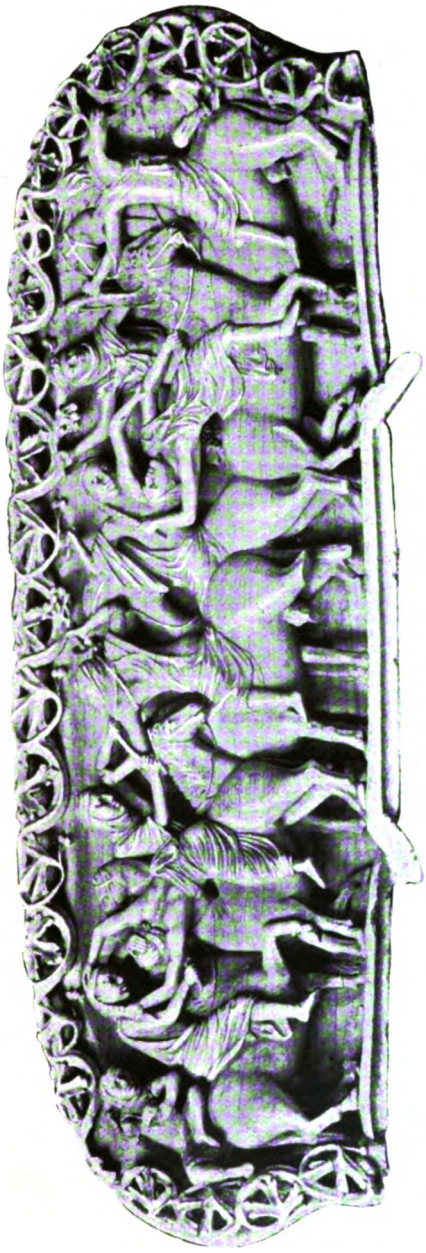
c)

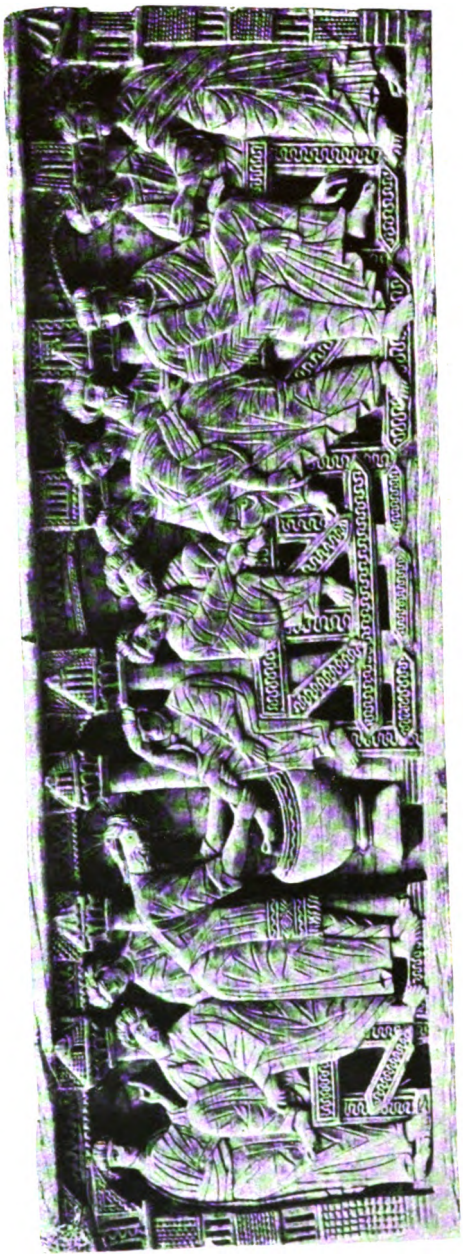
b)

a)

Digitized by Google

Digitized by Google





Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

PRIX
15 francs.

Digitized by Google